



## **ESTUDIO DE LA TÉCNICA POLÍCROMA**

PASO PROCESIONAL Y CRUZ DE GUÍA

Hermandad de Jesús del Gran Poder  
Sevilla

Marzo 2012

## **ÍNDICE:**

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO II: CRONOLOGÍA DE LAS INTERVENCIONES REALIZADAS EN LA POLICROMÍA.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPITULO III: RESEÑAS ARTÍSTICAS PARALELAS A LA HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPITULO IV: CARACTERÍSTICAS POLÍCROMAS DE LAS OBRAS.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO V: DATOS DERIVADOS DE LOS ANÁLISIS CIENTÍFICOS.....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO VI: INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.....</b>	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES.....</b>	<b>29</b>
<b>DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....</b>	<b>33</b>
<b>EQUIPO TÉCNICO.....</b>	<b>51</b>

## **INTRODUCCIÓN**

Con motivo de la ejecución del Proyecto de Conservación y Restauración del paso procesional y cruz de guía de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, se tuvo en consideración el estudio detallado de la policromía de ambas obras.

El interés suscitado se incrementó al encontrar la documentación de la policromía que presenta en la actualidad la cruz de guía.

Para esta investigación científica-técnica se utilizó la extensa documentación fotográfica de la canastilla y de todos sus elementos constituyentes durante la intervención. Asimismo se consultaron y contrastaron los análisis de caracterización de materiales y los estudios no destructivos, mediante fluorescencia de rayos X, realizados a los ángeles pasionarios.

El presente documento consta de cinco capítulos que se corresponden con los siguientes bloques:

- Metodología y objetivos
- La policromía: cronología de las intervenciones realizadas.
- Reseñas artísticas paralelas a la historia material de la obra.
- Estudio de las características polícromas de las obras.
- Interpretación de los análisis realizados.
- Conclusiones.

## **1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.**

### **1.1. OBJETIVOS**

#### **OBJETIVOS GENERALES**

Los objetivos generales que se pretenden abordar con el presente estudio de investigación son los siguientes:

- Analizar las fuentes documentales y contrastarlas con los resultados de los estudios científicos. Confrontar y completar la documentación derivada de las fuentes escritas.
- Obtener instrumentos de recopilación de información (fichas) específicas de la técnica polícroma, que se ajusten a un meticuloso y completo estudio de los elementos contenidos en la investigación.
- Elaborar un protocolo de investigación definido, designando el orden de actuación y recopilación de información.
- Obtener la identificación de las diferentes técnicas y materiales de la policromía de cada estudio.
- Adquirir un conocimiento más amplio y científico de la técnica polícroma en general.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Como objetivos específicos de estas obras presentamos:

- Analizar las fuentes documentales y contrastarlas con los resultados del estudio científico realizados, tanto a la canastilla, programa escultórico (ángeles y cartelas) como de la cruz de guía.
- Establecer, por medio de técnicas de análisis e inspección visual de las características estéticas, la posibilidad acercarnos cronológicamente a la ejecución de las obras.
- Proporcionar pruebas científicas que apoyen las hipótesis que se presentan.
- Concretar la sucesión de las capas polícromas y la posibilidad de situarlas cronológicamente.

## 1.2. INTERÉS DE LOS OBJETIVOS

El interés primordial de esta investigación es, por un lado, el conocimiento avanzado del bien cultural (siendo la policromía una de las técnicas más desconocidas, aunque la más visible) y por otro la revalorización histórica del bien cultural.

El estudio y la difusión del mismo, permitirá abrir nuevas líneas de investigación, a la vez de reconstruir la evolución de esta técnica artística y de los artistas que participaron en su historia material.

## 1.3. METODOLOGÍA

Se propone un método de trabajo que consiste en:

- Recopilación de datos y documentos del mismo año y años anteriores y posteriores que puedan tener relación: actas, pagos...
- Estudio visual detallado, de todas las características de la policromía del paso y de la obra escultórica, para contrastarlo con la policromía de la cruz.
- Estudio de los elementos decorativos ornamentales y de la ejecución material de la técnica, característicos de cada artista: tonalidades generales, tipología de la decoración, características de las terminaciones, estudio de estofas y esgrafiados, trabajos de fondo, cincelados, relieves, veladuras, etc.
- Estudio fotográfico:
  - Luz normal /rasante: textura de la superficie, grosor de la pincelada y dirección de la misma. Ejecución de esgrafiados, incisiones y profundidad.
  - Lentes o cámara macro digital: Se pueden observar detalles que no recoge el ojo humano, y puede utilizarse como apoyo a la observación visual y a la luz rasante.
- Recopilación de datos de la técnica polícroma del primer cuarto del s. XVIII (fecha de ejecución de las tallas), de mediados del s. XIX (fecha de realización de la policromía de Astorga) y de los primeros años del s. XX (intervención del 1902).

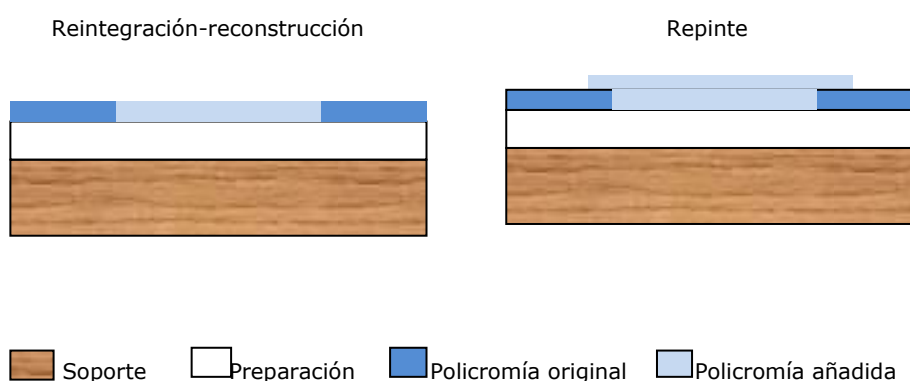
- Estudio visual detallado y de la policromía de obras documentadas de Gabriel de Astorga.
- Analíticas que permitan el estudio de los estratos que componen el dorado del paso y la policromía de las esculturas. Sólo son interesantes colores o capas que aparezcan también en la cruz.

Los datos expuestos, individualmente, no son útiles para atribuir el trabajo de un artista, pero sí sería bastante acertada, cuanto más datos similares y/o idénticos encontremos al contrastar los resultados de la canastilla, escultura y cruz.

## **2. CRONOLOGÍA DE LAS INTERVENCIONES REALIZADAS EN LA POLICROMÍA.**

Se localizan diferentes tipologías de intervenciones en la policromía de las obras. Por un lado, las intervenciones puntuales, que se ajustan o no a los límites de la laguna (reintegración y repinte, respectivamente).

Esquema de los estratos y disposición de las intervenciones parciales



Las intervenciones generales se denominan repolicromías. En estas últimas se encuentran repolicromías en las que previamente se ha destruido la original para aplicarlas, repolicromías directas sobre el original, y repolicromías con una capa intermedia de preparación (yesos).

Según la tipología, la recuperación del original va desde la pérdida total (del primer caso) hasta una mayor o menor complejidad del proceso de remoción de la misma, o incluso un enmascaramiento de los detalles de la talla (en el caso de una capa de preparación sobre el original).

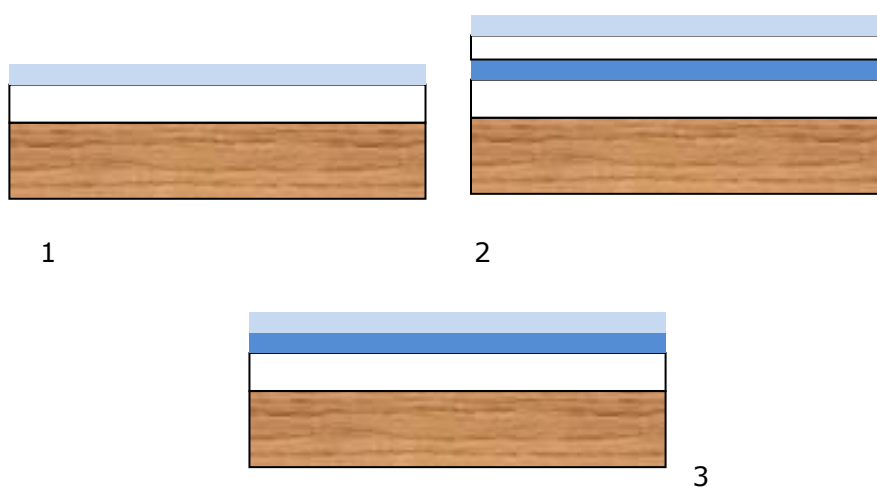
Las repolicromías del conjunto estudiado, según las zonas de las muestras escogidas, se corresponden a distintas tipologías, encontrando:

- Canastilla: tipo 2, repolicromía con estrato de preparación intermedia.
- Ángeles pasionarios, ángeles adoradores y cartelas: tipo 3, repolicromía directamente sobre el original.

- Cruz de guía: tipo 2, repolicromía con estrato de preparación intermedia, y tipo 3, repolicromía directamente sobre el original.

Este dato hace suponer, en un primer momento, no estar realizadas por la misma persona y/o en el mismo momento, pues la forma de trabajo de cada artista, en el caso de enfrentarse a una repolicromía, es diferente.

Esquema de intervenciones generales: repolicromías



1. Repolicromía eliminando la policromía original
2. Repolicromía con estrato de preparación intermedia
3. Repolicromía directamente sobre el original

La tipología nº1 se corresponde con la repolicromía de mediados del s. XVIII, de Gabriel de Astorga, que eliminó todos los estratos polícromos anteriores.

Tanto la canastilla como la cruz de guía son obras con una larga historia material, bienes cuya característica principal es que se encuentran en uso. A ello se une que este uso principal es la manifestación pública religiosa, con movilidad de las piezas, así como manipulación de las mismas, y cambios de temperatura y humedad.



Todo ello, evidentemente, ha dado lugar a varias intervenciones de reparación para adecuar las obras al uso, realizadas por personal cercano a la Hermandad, e incluso, en la mayoría de los casos, sin remuneración alguna por estos retoques.

El objeto de este estudio es situar cronológicamente la policromía actual, aspecto más amplio y profundo que estas intervenciones parciales, por lo que nuestra primera hipótesis es que la realización de la repolicromía actual quedaría registrada en la documentación que posee la Hermandad, por el coste que supondría.

En el cuadro anexo se resumen las referencias documentales en relación a las intervenciones realizadas a las obras (más extensamente presentadas en el apartado “Historia del Bien Cultural” de la Memoria de Intervención”).

Se advierte que se conserva más documentación referente a intervenciones en la canastilla que en la cruz. En contraposición, en esta última, se descubren más intervenciones puntuales y menos profesionales.

FECHA	PASO	CRUZ DE GUÍA
1688	Francisco A. Ruiz Gijón se conierta para realiza la canastilla, según contrato de 4 de mayo de 1688.	
1692	Carta de pago por la hechura del paso, el 4 de agosto.	
1715		Entrega la Cruz de Guía en compensación por la demora en la ejecución del paso.
1716	Inventario: "la cruz de guía con sus atributos y un paso de Nuestro Señor dorado y estofado con sus ángeles dorados y estofados [...] con sus remates de tornillos dorados y con sus cuatro mecheros con sus arandelas de metal"	
1775	El 8 de agosto se pagan 100 reales de vellón a Blas Molner por componer los seis ángeles del paso.	
1852	Comisión de mayordomía para obtener "facultades amplias y absolutas para reformar, construir de nuevo y hacer cuanto estimase conveniente en el paso de la Imagen de Jesús"	Firma de la ejecución del estofado de la Cruz "del taller de D. G[...] de Astorga año de 165[...]"
1853	El Viernes Santo, 25 de marzo, se estrena el dorado, policromado y estofado de toda la canastilla y los ángeles.	
1865	Se estrena la cenefa calada a modo de respiraderos.	
1874-1875	Modificación de las parihuelas por máquinas, y vuelta al sistema clásico.	
1882	Subarrendado hace ennegrecer el dorado con su actividad en el almacén.	
1895-1902	Se reforma y restaura el paso. Estaba sucio del hollín.	
1965-1969	Se restauran los ángeles menores y los pasionarios, así como la cruz de guía en el taller de D. Antonio Castillo Lastrucci, por D. José Pérez Delgado. En el año 1969 se añade la moldura actual, y las maniquetas. Se realiza una nueva parihuela y se colocan las chavas de aluminio.	
1985-1991	Reforma y limpieza de los seis ángeles exentos en el taller de D. Cayetano González.	

### **3. RESEÑAS ARTÍSTICAS PARALELAS A LA HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA.**

#### LA POLICROMÍA DE LA FECHA DE EJECUCIÓN DE LA OBRA

A finales del s. XVII, fecha de realización de la canastilla, la policromía no la realizaban los escultores, sino los pintores, distando bastante de los métodos actuales de ejecución. La existencia de los gremios, celosos de sus competencias no permitió el intrusismo entre las dos artes, talla (Gremio de Escultores) y policromado-dorado (Gremio de Pintores).

Por tanto la policromía original no corrió a cargo de Francisco A. Ruiz Gijón.

Cuando un cliente encargaba una obra, la contratación de las dos disciplinas se efectuaba de diferentes formas:

- La Hermandad podía contratar con el escultor-entallador la obra conjunta, terminada completa. En este caso Ruiz Gijón se encargaría de la talla, y subcontrataría el dorado y policromía, contando con algún policromador de su confianza (como su hermano, Juan Carlos, o como Domingo Mejías, colaborador del artista en algunas ocasiones).

Esta forma de contratar beneficiaría a la Hermandad por su comodidad, al elegir al tallista que deseaba, desentendiéndose de otros contratos y traslados de la obra, para su dorado.

No es ésta la tipología elegida, pues no se recogen datos en el contrato que haga suponer esta fórmula, pues se reflejaban con la alusión "terminado de talla y pintura". Tampoco el tiempo de ejecución, seis meses según el contrato, haría referencia a su compromiso de entrega totalmente terminado.

- En ocasiones lo contrataba el pintor o dorador, subcontratando la talla. En los documentos la Hermandad consta la contratación directamente con el entallador, por lo que se descarta, también, esta posibilidad.
- Existía el contrato directo con el entallador, encargándose la Hermandad de contratar el dorado por su cuenta. En este caso sería algún profesional conocido o cercano, más dorador que pintor, por las características de la obra. También podría ser algún profesional hermano de la Hermandad, como en el caso de la policromía del San Juan, y posiblemente el Cristo, debido a que Juan de Mesa lo realizó conjuntamente.

En este caso pudo realizarse inmediatamente a la conclusión de la talla, o más tarde, según el momento económico en el que se encontrase la Hermandad, una vez que finiquitó el pago de la talla. De todas formas se recomendaba no aparejar ni dorar antes de los seis meses de realización de la talla (según el Gremio) para que las maderas se secasen completamente y movieran lo conveniente.

- Existe otra tipología intermedia en que se elegía al entallador y dorador, contratando individualmente, pero apareciendo como fiador, uno del otro, en cada respectivo contrato. Así el pintor se aseguraba la realización de la policromía, en el caso que el entallador no cumpliera con sus obligaciones, pues él, como avalista, se hacía cargo de la obra, subcontratando a otro tallista su conclusión. La presencia de pintor Pedro Tomás Agustín, que también aparece como dorador en otras obras, no asegura indiscutiblemente que participase en su policromía. La aparición de otros dos fiadores, sólo podría confirmar la relación personal y de confianza de los tres fiadores con el artista. Pese a ello no se descarta totalmente la participación de este dorador en la ejecución del dorado original del conjunto.

A finales del s. XVII, momento de la realización de la obra, se encuentran numerosos artistas, más o menos conocidos, posibles doradores y policromadores del paso.

En este caso el trabajo estaría a cargo de un dorador, no de pintor, por las características de la obra, como se indicó. Existen muchos doradores, siendo casi imposible, sin documentación escrita, averiguar de quién podría tratarse. Esto se debe a que en el dorado no se encuentran estilos descriptivos de la técnica de cada dorador, pues era una técnica estándar, lo que sí se puede determinar en algunos casos, es la cronología. En este caso, como no es visible el oro original, tampoco se puede atribuir, aunque evidentemente no sería después de 1716, pues en el inventario de ese año se hace referencia al dorado del paso y al dorado y estofado de los ángeles.

Como ejemplo de los artistas de estos años podemos citar a Andrés Antonio de Aragón, era dorador, y tuvo su taller casi toda su vida artística en el barrio de San Lorenzo. Lucas de Ávila era dorador y estofador, refiriéndose a las labores decorativas del oro y de ropajes, tenía su taller en San Martín. Quizás el más importante dorador de la época, por el volumen de trabajo, fue Juan López Chico, que trabajó,

entre otros, para la Hermandad de la Exaltación, en su retablo y también doró andas (Cádiz). También era conocido en estos años el dorador Manuel Parrilla, quien en 1702 dora y policroma el Retablo de San Antonio del Convento de San Antonio de Padua de Sevilla.

Aunque con todos los artistas expuestos no debemos olvidar la presencia de Pedro Tomás Agustín, pintor, como fiador del artista en el contrato de realización de las andas en 1688, como se expuso con anterioridad.

Se tiene constancia de la relación con el pintor y estofador Domingo Mejías policromador de algunas obras de Ruiz Gijón (1) (Fig.1.).

El paso de la Hermandad del Amor, atribuido a Francisco A. Ruiz Gijón, fue dorado en 1718 por el dorador y estofador Juan Francisco Neira.

En la transcripción del documento original Neira se presentaba como maestro pintor, dorador y estofador, títulos gremiales que le capacitaban tanto para el dorado, como para la decoración en color del oro (dorador y estofador) (Fig.2.). Así pudo realizar, tanto el dorado de las andas como la policromía de las carnaciones de los personajes (2):

*"que la dicha cofradía ha hecho un paso de escultura para el Santísimo Cristo del Amor, el cual tiene once varas y tercia en circuito y de alto más de una vara, el cual es de escultura y ha ajustado conmigo el dicho principal el que lo dore y lo estofe en el precio y plazo que irá definido [...] nos obligamos a dar dorado el dicho paso y estofado de oro fino, poniendo en ello los aparejos precisos a la permanencia de la obra según arte, y respecto de que el dicho paso tiene cuatro ángeles, cuatro Evangelistas y cuatro tarjetas, todo ello se ha de dorar y estofar, y ocho muchachos que tienen las tarjetas y todas las demás figuras del dicho paso y el monte donde se ha de colocar Su*

---

1 Roda Peña, José: "Un San Juan de la Cruz atribuido al escultor utrerano Ruiz Gijón en la National Gallery de Washington" en The Burlington Magazine (mayo, 2005) pp. 304-309. Se trata del San Juan de la Cruz que el escultor realizó para el Convento Carmelita de los Remedios en 1675.

2 Fernando Quiles García. Noticias de Pintura 1700-1720. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Ediciones Guadalquivir. Tomo I. Sevilla 1990). Pp. 168-169

*Majestad se le ha de dar color permanente, el que requiere todo a contento y satisfacción de dicha hermandad, el cual ha de estar acabado de dorar para el día de sábado de Lázaro de la cuaresma próxima de este año de mil seiscientos y diez y ocho sin que tenga defecto la obra, y para reconocer los que tuviere re la dicha hermandad ha de nombrar un maestro del dicho oficio para que la vea y reconozca y los defectos que tuviere los tenemos que remediar incontinenti, y por el coste de oro y manufactura la dicha hermandad ha de pagar a mi el dicho principal dos mil quinientos reales de vellón [...]” (Fecha del contrato 21 de febrero de 1718).*

El contrato para la ejecución del dorado y estofado del paso de Jesús del Gran Poder no distaría mucho del expuesto.

Las características del dorado y policromía del paso seguirían exactamente las mismas pautas de las características de este tipo de técnica en los retablos de la época. Las diferencias con respecto a las distintas épocas las encontramos en las terminaciones (mate, bruñido, oro de concha...) o presencia o no de decoraciones en color, pues la técnica y ejecución del dorado es relativamente estable en los siglos XVII, XVIII y XIX.

En los primeros años del s. XVIII, fecha posible de la policromía original del paso, el oro combinaba las terminaciones mate y bruñida, sombreando en la mayoría de las ocasiones los entrantes con color tierra (“color avellana”, como se indicaba en algunos documentos de la época).

Los elementos decorativos vegetales, frutales o simbólicos, se esgrafiaban en color sobre el oro, con rayado que ayudaba al volumen o disposición de lo elementos decorativos, habitualmente en rojo, azul o verde.

Las encarnaciones eran semimates en los últimos años del s. XVII evolucionando hacia el brillo. Los ropajes son los elementos más característicos para situar cronológicamente una policromía mediante estudio visual. Se encuentran ropajes con preferencia al fondo dorado y motivos estofados en color, y cincelados. La decoración es normalmente floral. La complejidad de los ropajes por sus movimientos da lugar a que la vuelta de los ropajes sean de un solo color, con labores de fondo de rayado, pues no permitían la decoración utilizada en el siglo anterior.

La policromía que presenta en la actualidad no se corresponde con estas características descritas.

#### LA INTERVENCIÓN DE BLAS MOLNER EN EL AÑO 1775

La elección por parte de la Hermandad de este artista para algunas reparaciones pudo derivarse de la cercanía entre el taller y la hermandad, pues vivía cerca de la Iglesia de San Lorenzo desde 1766.

Era escultor. Aunque en estos años ya comenzaban a policromar, por la liberalización progresiva del Gremio de Pintores, los escultores solían relegar las tareas de dorado a los doradores. Molner estaría capacitado para la policromía, pero los cobros por parte de esta artista reflejados en los Archivos de la Hermandad, desestiman la realización de obras importantes o el redorado completo del paso. Asimismo existe documentación sobre policromías de este autor no realizadas por él.

Cobró 100 reales de vellón. Es difícil comparar el precio en la actualidad, ya que el valor, tanto del dinero, como la oferta y demanda de productos era distinta, pero se conoce que se corresponden, en la fecha, con una cantidad aproximada a:

- Por ejemplo Blas Molner alquila una casa en la Alameda de San Lorenzo perteneciente al Hospital de la Misericordia por 55 reales al mes en 1766 (3), aunque allí estuvo hasta el 1773.
- El 3 de septiembre de 1773, la Iglesia de San Lorenzo le otorga arrendamiento de una casa propiedad de la Parroquia en la calle del Puerco, en la collación de San Miguel, por un año, por 75 reales (4).

La policromía que encontramos en estos años presenta encarnaciones de tonalidad clara, no excesivamente brillantes. Los ropajes se decoraban con esgrafiados sobre fondo de color liso. Estos motivos se cincelaban, imitando el punto del bordado. También es característica de estos años y utilizada por el autor, la decoración en relieve (Fig.3 y 4).

---

3 Juan Prieto Gordillo, Noticias de Escultura 1761-1780. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Ediciones Guadalquivir. Tomo XV. Sevilla 1994). P.131.

4 IBIDEM, p. 132.

### LA INTERVENCIÓN DE 1852

En documentación del año 1852 se nombraba una comisión en cabildo de oficiales para *"tener facultades amplias y absolutas para reformar, construir de nuevo y hacer cuanto estimase conveniente en el paso de la Imagen de Jesús aprovechando el canasto tallado y calado que sirve de peana y sus láminas de relieve, en lo que participa en detrimento artístico con lo demás que se creyese oportuno a fin de obtener con cuerpo digno y análogo a la belleza de la grande y misteriosa Imagen que está destinado a recibir"*.

Como se recogió en el Proyecto, y en la Memoria de Intervención, no se conservan recibos en el archivo, aunque se hacía referencia en un acta de cabildo, al *"dorado y restaurado de la magnífica peana del paso de Nuestro Padre Jesús"*.

La intervención en la cruz de guía puso al descubierto la firma de la policromía actual de la obra, oculta por barnices y suciedad superficial. La inscripción, en la zona inferior de la palangana, dice *"Se estofó en el taller de D. G[...] Astorga año de 185[...]"* (Fig.5.). Evidentemente hace suponer que fuese este mismo artista quien realizó la intervención en el paso y conjunto escultórico del mismo.

Gabriel de Astorga trabaja con algunas reminiscencias de la policromía neoclásica, en vigor desde el último tercio del s. XVIII y que concluye a mediados del s. XIX. Se dedicó tanto a la escultura policromada como a la restauración, repolicromando o no las obras que intervenía (Figs.6-9).

La técnica del artista da lugar a una policromía de carnaciones rosadas semimates. En cuanto a los ropajes el oro pierde protagonismo, es de poca calidad (baja el quilataje) y utiliza distintos tipos de oros para diferenciar las distintas partes (como era habitual en este siglo). Los elementos decorativos, siempre esgrafiados, son muy estilizados, delgados, moviéndose en curvas abiertas y amplias, sin cincelar y sin relieves. El fondo se abre con un esgrafiado rayado muy meticuloso y limpio (5).

Los bordes o filos de las telas se rematan con unas cenefas, imitando un galón delgado, con textura, e interior a éste una banda esgrafiada o estofada a modo de red. Esta característica también es muy habitual de la policromía de la primera mitad del siglo XIX (Fig.10).

---

5. Agradecimiento al Grupo de Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, que trabaja en la intervención de Bienes Muebles del Hospital de la Caridad, y que han facilitado la realización de fotografías de la escultura en barro de San Antonio de Padua. La obra se ha descubierto recientemente, encontrándose firmada y fechada en la peana.



## INTERVENCIONES DEL SIGLO XX

Entre 1895 y 1902 se reforma de nuevo el paso, posiblemente por los daños causados por el hollín del industrial que trabajaba en el almacén de la Hermandad. También se cree que se trató de una intervención importante, cuando la Hermandad tuvo pagos pendientes durante varios años. Por tanto no se trató de una actuación puntual como la realizada por Blas Molner más de un siglo antes.

En esta época cobra de nuevo protagonismo el oro, y los reflejos, aumentando la calidad del mismo (quilates) y aparecen nuevos pigmentos artificiales, que se adoptan rápidamente a la costumbre de los escultores.

Años más tarde, entre 1965 y 1969 se reforman y restauran los ángeles adoradores y los pasionarios en el taller de Antonio Castillo Lastrucci, por D. José Pérez Delgado. No se cree que se realicen en estos años intervenciones importantes, que hicieran cambiar notablemente el aspecto de las obras, pues se conserva importante documentación gráfica que podría atestiguar los cambios.

En cuanto a la cruz es la única intervención documentada, tratándose sólo de consolidación de elementos pasionales, reposiciones puntuales de dorado y saneado, tal como se recoge en la "Memoria de Intervención".

En 1985-1991 se limpian los seis ángeles exentos en el taller de D. Cayetano González, no alterando su policromía.

#### **4. CARACTERÍSTICAS POLÍCROMAS DE LAS OBRAS.**

El estudio de las características y datos técnicos se desarrollan ampliamente en las distintas "Memoria de Intervención" correspondientes a los conjuntos que integran el proyecto.

##### CANASTILLA Y CARTELAS.

El dorado de la canastilla combina el mate con el bruñido. Incluye cabezas de serafines y ángeles atlantes, policromados en color. Las carnaciones son rosadas y las alas presentan la tricromía tradicional.

Los elementos iconográficos relacionados con la Pasión, los símbolos teológicos, alegorías de evangelistas y motivos florales, se encontrarían originalmente decorados en color, y con texturas mediante incisiones en los yesos, que aún se conservan (Fig.11).

Las cartelas presentan color natural de los elementos que representan y no se decoran, actualmente, con elementos dorados. Los distintos colores no se perfilan delicadamente en los bordes de los volúmenes (Fig.12).

##### ÁNGELES.

La composición del color en el paso se realiza mediante la alternancia del color de las túnicas de los ángeles. Esta composición es similar a la utilizada en la policromía del programa escultórico de un retablo.

En este caso los ropajes se decoran por parejas. Así los ángeles pasionarios que portan los clavos y la corona de espinas, visten túnica azul con vuelta de corla roja. La sobretúnica es blanca con vuelta verde. Los ángeles del martillo y la lanza, visten túnica malva con vuelta verde, y sobretúnica rosada con vuelta roja. El de la lanza es de color azul oscuro, pero pertenece a una intervención anterior. Los ángeles de las filacterias visten ropajes verdes, con vueltas color rojizo oscuro, y lazadas en las cinturas, que ciñen las telas, de color rosado.

Estos ropajes son similares, tanto en color como decoración, a los ángeles adoradores de la canastilla.

Los elementos decorativos están esgrafiados, sin labores de fondo. Son elementos vegetales simplificados. Pese a ello se reconoce la representación de hojas de roble, símbolo del poder, y que podrían estar relacionadas, alegóricamente, con la advocación del Señor.

En los bordes de los ropajes aparece una fina franja con incisiones sobre la preparación, que simulan un galón (Fig.14).

Los ángeles adoradores, que se sitúan alrededor de cartelas y águilas, presentan los mismos colores en sus paños de pureza que los ángeles pasionarios: azul, verde, malva y rosado, situando, mayoritariamente, parejas con el paño del mismo color.

### CRUZ.

La superficie de la Cruz se encuentra dorada en su totalidad, anverso y reverso, alternando el oro mate y el oro bruñado.

La técnica policroma en los elementos adosados es (Fig.13.):

- Linterna: policromía de color negro, esgrafiado, tipo rayado sobre la zonas superior, y corla verde en la zona inferior.
- Guante: policromía de color negro con esgrafiado imitando guante de maya metálica.
- Palangana y jarra de agua: policromía marfileña, con esgrafiados que imitan decoración de porcelana.
- Flagelos y columna: dorados en oro mate sin decoración en color.
- Gallo: policromía de varios colores, imitando lo natural, con esgrafiado muy suelto y de diferente tipología.
- Cáliz: dorado en oro bruñado.
- Escalera: policromía color ocre oro, con imitación de las vetas de la madera y esgrafiado mediante rayado horizontal.
- Bolsa de monedas de Judas: policromía de color parda-rosada, y esgrafiado de cuadrados y puntos gruesos.
- Dados: policromía de color blanco y puntos de color negro, con esgrafiado general mediante rayado.
- Túnica: policromía de color blanco-marfileña, con esgrafiado de elementos decorativos vegetales estilizados imitando bordados. Labores de fondo mediante rayado horizontal.
- Paño de la Verónica, policromía de color blanco, con esgrafiado de bandas, dentro de las cuales se sitúan elementos decorativos muy sutiles. El rostro de policroma, de manera realista, sin base dorada.
- INRI: policromía negra con esgrafiados mediante rayado horizontal.
- Cimitarra: mango dorado bruñado, hoja policromada en gris-azulado, con esgrafiado rayado.
- Tenazas: policromía de color negro y esgrafiado mediante rayado.

- Lanza: dorado en oro bruñido, hoja policromada en gris oscuro y veladuras rojizas, esgrafiado rayado vertical.
- Caña con esponja: caña dorada en oro bruñido y esponja con corla roja sobre el oro.
- Martillo: Puño policromado en color pardo e imitación de la veta de la madera, y color negro la cabeza. Se esgrafía mediante rayado.
- Punzón: policromía de color pardo en la empuñadura y punta de color negro. Se esgrafía mediante rayado vertical el primero, y rayado horizontal la punta.

Con carácter general se puede decir que el detallismo de la Cruz no es comparativo con la realización del resto de los esgrafiados, quizás porque el movimiento de los paños no lo permitía la delicadeza de la decoración, ni la continuidad y definición de los elementos representados.

Las labores de fondo sólo aparecen en la Cruz, y en ningún ropaje de los ángeles, técnica muy presente en la obra de Gabriel de Astorga. Es esto se presentan un punteado grueso, con características decorativas, más que relleno de los fondos.

La variedad del colorido de los ropajes no se corresponde los colores representados en la Cruz. En ésta los elementos son más realistas, apareciendo en su color, y limitando al artista la libertad para elegir variantes.

En la actualidad los ángeles mantienen el característico galón del filo de los ropajes, característico de la policromía de la primera mitad del s. XIX, y utilizada por Astorga. Al encontrarse realizados mediante incisiones sobre la preparación de yeso, se mantuvieron en la repolicromía, pues como se ha indicado, los ángeles presentan esta intervención directamente sobre el color subyacente, no aplicando capa de preparación intermedia (Fig.14).

Tampoco tienen, ni posiblemente lo tuvieron nunca, elementos en relieve, porque el movimiento de los ropajes no lo permitía. Los ropajes que vuelan y mueven, como estos, son tejidos más livianos que los que tienen relieve y que imitan el bordado a realce. Este aspecto, policromía en relación con la talla, siempre se tenía en cuenta por los policromadores. Además, como se indicó, no se cree que las obras estuviesen policromadas en las épocas en que se daban estos relieves.

El realismo que une la talla con el color no se encuentra en la jarra de agua de la Cruz, imitando la porcelana del XIX, de color blanco y decoración dorada, porque, en su talla, imita un menaje de la época hispano-árabe.

## **5. DATOS DERIVADOS DE LOS ANÁLISIS CIENTÍFICOS**

Se presenta en primer lugar los resultados derivados de la Cruz de Guía, única policromía documentada, para contrastar posteriormente estos datos con los resultantes del paso.

Los análisis científicos se incluyen en cada una de las Memorias de Intervención de las obras que integran el Proyecto.

### CRUZ DE GUÍA.

#### Estrato de preparación

Es un estrato común a todas las muestras extraídas. Se trata de una preparación tradicional, compuesta de cola de origen animal y sulfato cálcico, sin datos reveladores.

En el bol se encuentra una característica infrecuente que es la mezcla de esta arcilla, bol, con pigmento blanco de plomo. Es una mezcla más característica de los iluminadores de pergamino que de un embolado en madera.

#### Oro

La pureza del oro es variable. Así se encuentra en las muestras estudiadas: dorado de Astorga con una media de 21,5 quilates, con liga de plata y cobre (no hay que olvidar que la leve variación de la ley se debe a su elaboración manual) y 23,5 quilates, utilizado en las zonas repolicromadas en una intervención anterior.

En una de las muestras analizadas se encuentran trazas de mercurio como impureza de la obtención del mismo. Este dato no es concluyente, aunque tampoco es excesivamente frecuente encontrarlo.

### Película pictórica

Todos los pigmentos se corresponden con materiales habituales del s. XIX, o primeros años del XX, pues se encuentran pigmentos que desaparecieron en estos años.

A) La carnación del paño de Verónica está realizada con la superposición de varias capas, pues las carnes nunca están realizadas "alla prima". En este caso está constituida por dos capas. La primera a modo de imprimación o color base, constituida por blanco de plomo mezclado con anaranjado de cromo (pigmento aparecido a principios del siglo XIX). Sobre esta capa se aplicó el color definitivo, que es una capa rosácea compuesta por blanco de plomo, bermellón, tierra roja y blanco fijo en menor proporción. Este último pigmento, utilizado al óleo no da color, simplemente es utilizado como carga (en ocasiones como espesante y en otros para absorber el exceso de brillo que pudiese aportar el aceite).

Sobre esta encarnación, de la intervención de 1852, aparece una repolicromía del rostro. Esta intervención se puede situar a finales del XIX, o primeros años del XX, por los pigmentos utilizados. Esta repolicromía también cuenta con doble capa, la primera o imprimación está compuesta de base de blanco de plomo con pequeñas trazas de pigmento de tierra; y la carnación visible actualmente, compuesta por blanco de plomo y bermellón.

B) La corla del candil se realiza directamente sobre el dorado, con una capa verdosa compuesta por algún pigmento de naturaleza orgánica y blanco de plomo.

C) La muestra extraída de la bolsa de monedas de Judas presenta dos policromías. La primera, aplicada sobre el oro, es de color pardo verdoso compuesto por blanco de plomo y tierras, con trazas de arsénico, que podría demostrar la utilización de Verde de París, que incluye este material. Este pigmento se utilizó a partir de 1814 y hasta 1867, por lo que es un dato seguro de realización por Astorga.

Sobre esta capa se encuentra una repolicromía, compuesta por tierras, blanco de plomo y de algún pigmento de cromo en menor proporción, que podría ser un anaranjado de cromo, por la tonalidad general de la zona.

El esgrafiado correspondiente a esta repolicromía se puede relacionar con los esgrafiados de los ángeles, en cuanto a la utilización de puntos gruesos para decorar, y líneas esgrafiadas de rápida ejecución (Fig.15).

D) La muestra extraída de la espada presenta también una repolicromía. La policromía de Astorga dejaría este elemento en oro bruñido, y la intervención consistió en una nueva capa de preparación y la aplicación de una capa de tonalidad azul constituido por pigmento orgánico.

#### CANASTILLA.

Presenta un redorado, aunque no se puede considerar general de toda la canastilla, pues no se han tomado el número de muestras suficientes, en diversos puntos, para contrastar los datos.

Consta de una preparación tradicional compuesta de sulfato cálcico y cola animal, sin datos relevante.

El bol presenta las mismas características especiales que el bol utilizado por Astorga en la Cruz, pues mezcla el bol rojo con pigmento blanco de plomo.

El oro es de poco más de 21 quilates, con liga de plata y cobre, y con un espesor inferior a 5  $\mu\text{m}$ . Las particulares del metal son equiparables al oro de la Cruz, en cuanto a los quilates, la liga y el espesor.

Sobre este dorado se aplica una capa compuesta por tierras, posiblemente mezcla de distintos tipos de bol, y una nueva capa de oro, de gran pureza, 23,5 quilates.

Como conclusión se determina que el oro inferior pertenece a la intervención de Gabriel de Astorga, por las características concretas de su técnica y su gran paralelismo con las características materiales de la Cruz.

#### PROGRAMA ESCULTÓRICO DEL PASO:

Los datos derivan de la caracterización de materiales mediante análisis químicos y estudio estratigráfico, así como los datos reflejados en el estudio de fluorescencia portátil y espectrometría ViS NIR.

Preparación/Bol/Oro/Azul grisáceo (Ala ángel pasionario de la lanza):

En las zonas con decoración dorada (muestra tomada de un ala) la preparación está compuesta de sulfato cálcico y cola animal, sin datos significativos. El bol utilizado es rojo, sin pigmentos añadidos. El oro es de 23,5 quilates, con una pequeñísima adición de plata.

El azul grisáceo se compone de blanco de plomo y azul de Prusia. Esta secuencia estratigráfica es similar, a la utilizada en la intervención de la cimitarra de la Cruz, en cuanto a las características del oro, composición del color (blanco de plomo y azul de Prusia) y grosor de los estratos.

Carnaciones:

Tienen una doble policromía, común a los ángeles pasionarios. La primera se compone de blanco de plomo y bermellón, mezcla característica para policromar las carnes de ángeles y niños, sin características propias.

Sobre ésta aparece una repolicromía general de las carnaciones, realizada con dos capas. La primera, a modo de imprimación (por el escaso grosor de la misma) se compone de blanco de plomo, bermellón, traza de tierra y azurita, y sobre ésta la policromía visible, compuesta de blanco de plomo y bermellón.

Estos datos son comunes, con algunas adiciones puntuales para conseguir distintos matices, a todo el conjunto de ángeles, tanto pasionarios como adoradores.

En el estudio con luces especiales, los resultados obtenidos con la fluorescencia U.V. demuestran que las carnaciones son anteriores a la ejecución de los ropajes actuales. Estos se realizarían en una intervención que respetó las carnaciones que presentaba. Este hecho demostraría, pues es distintiva esta forma de trabajo, que la intervención fue realizada por un dorador, y no por un escultor con conocimientos polícromos para encarnar (Fig.16).

Estos retoques puntales de las carnes, realizados con bermellón y blanco de titanio y blanco de zinc, los sitúan cronológicamente a partir de los años 20 del pasado siglo, y no antes.



Ropajes:

No se tomaron muestras de estos elementos, manejando sólo los datos de la policromía visible mediante examen no destructivo, desconociéndose el conjunto completo de los estratos internos.

Por incompletos, no aportan datos que ayuden a su aproximación cronológica.

Sólo se encuentran repintes de las corlas verdes, siendo las más antiguas las de tonalidad más clara, compuesta por pigmentos de cobre. Los repintes, corlas verde oscuro, se realizarían en el siglo XX. La presencia de Zn en estas corlas verde oscuro, nos demuestra que puede tener incorporado lipotón para su realización, mezcla que comenzó a usarse desde a comienzos del s. XX.

Era habitual la utilización del verde de cobre para corlas, debido a las características secantes del pigmento, que solucionaba el problema de la impermeabilización de la capa de oro, cuando se aplicaban capas muy disueltas de color, como estas corlas, o para veladuras. El problema de secado de las corlas rojas se solucionaba utilizando, en vez de bermellón, lacas rojas, y el azul, mediante la adición de pigmento de cobre al pigmento base. Esta utilización de pigmentos, que permitía aplicar capas de escaso grosor sobre el oro, es la que se plasma en los resultados de los análisis realizados.

Las trazas de mercurio en el oro, como impurezas de la extracción del metal, y las características del mismo, se relacionan con estas mismas impurezas encontradas en el redorado puntual de la Cruz de Guía.

## **6. INTERPRETACIÓN DE LOS ANÁLISIS REALIZADOS.**

Como resumen se pueden exponer los siguientes datos, en los que se detectan paralelismos de ejecución.

- La ejecución, tipología y detallismo de los esgrafiados de la Cruz no es comparativo con la realización del resto de los esgrafiados de los ángeles, por lo que no se consideran del mismo autor.

- Las labores de fondo (esgrafiado rayado) sólo aparecen en la Cruz, y en ningún ropaje de los ángeles, técnica muy presente en la obra de Gabriel de Astorga.

- El esgrafiado de puntos gruesos y esgrafiado de rayas de rápida ejecución, tan repetitivo en los ropajes del conjunto escultórico, aparece en la repolicromía de la bolsa de Judas, pudiéndose situar cronológicamente en la misma intervención. Por tanto los ángeles son posteriores a la ejecución de la policromía de la Cruz. En el mismo momento se retocaron algunas partes de ésta última.

- La característica infrecuente de la mezcla de bol, con pigmento blanco de plomo, aparece en todo el dorado de la Cruz y el en dorado subyacente de la canastilla. Es un dato indiscutible de la ejecución por el mismo autor (ver análisis científicos de las memorias de intervención).

Sólo se ha tomado una muestra para su análisis en la que aparecen dos tipos de oro. No se puede asegurar (pues necesitaría un número significativo de muestras de muy diversos puntos) que existe un doble dorado en toda la canastilla (dorado de 1895 sobre el dorado de Astorga). También existe la posibilidad que se conserve el oro de 1852, y el dorado de la capa superior se trata de unas de las zonas tratadas en la intervención de 1895, y que no retocaría toda la superficie.

- En la actualidad los ángeles mantienen el característico galón del filo de los ropajes, característico de la policromía de la primera mitad del s. XIX, y utilizada por Astorga. Determina que este autor también policromó los ángeles en 1852, dejando esta impronta, pues posteriormente se doraron sobre esta decoración.

- La pureza del oro es variable, aunque se encuentra un dorado de Astorga, con una media de 21,5 quilates, con liga de plata y cobre (no hay que olvidar que la leve variación de la ley se debe a su elaboración

manual) y 23,5 quilates, utilizado en las zonas repolicromadas en una intervención anterior.

- Las trazas de mercurio como impureza de la obtención del oro, se hallan en el dorado de los ángeles y en el redorado de la cimitarra. Este dato no es concluyente, aunque tampoco es excesivamente frecuente encontrarlo.

- El gris azulado de las alas presentan una secuencia estratigráfica a la utilizada en la intervención de la cimitarra de la Cruz, en cuanto a las características del oro, composición del color (blanco de plomo y azul de Prusia) y grosor de los estratos.

- Asimismo se encuentra similitud con las carnaciones actuales de los ángeles y la actual del rostro del paño de la Verónica de la Cruz. Está compuesta de dos capas. La primera, a modo de imprimación (por el escaso grosor de la misma) se compone de blanco de plomo, bermellón, traza de tierra y azurita, y sobre ésta la policromía visible, compuesta de blanco de plomo y bermellón.

- Los resultados obtenidos con la fotografía de fluorescencia visible de U.V. demuestran que las carnaciones son anteriores a la ejecución de los ropajes actuales. Este dato, unido al anterior, pueden determinar que las carnaciones actuales podrían atribuirse a Gabriel de Astorga.

- La policromía de las escenas de las cartelas montan descuidadamente sobre el oro, reflejando que fueron repolicromadas con posterioridad al dorado.

En el siguiente cuadro se exponen la posible secuencia cronológica de las diferentes intervenciones, relacionando las características técnicas y materiales comunes encontradas, así como los análisis realizados y fotografías de fluorescencia visible de luz ultravioleta.

	CRUZ DE GUÍA	CANASTILLA	ANGELES
POLICROMÍA ORIGINAL	No se conservan restos	No se conservan restos	Sin datos
BLAS MOLNER	No intervenida	No intervenida	Intervención puntual. Posibilidad de situar cronológicamente las carnaciones subyacentes a las carnaciones actuales.
GABRIEL DE ASTORGA	Policromía actual: oro de 21,5 quilates, mezcla de bol y blanco de plomo.	Dorado subyacente: oro de 21,5 quilates, mezcla de bol y blanco de plomo.	Policromía de Gabriel de Astorga. Cronología posible de las carnaciones que se conservan actualmente, y que son anteriores a la realización de los ropajes. Sin datos de ropajes subyacentes realizados en esta época ni de las características del oro utilizado en esta intervención.
INTERVENCIÓN 1895-1902	Intervención puntual: cimitarra, bolsa de Judas, carnación del rostro del paño de la Verónica. Posible retoques puntuales del oro. Oro de 23,5 quilates, restos de la amalgama de mercurio.	Redorado general. Oro de 23,5 quilates.	Repolicromía de ropajes y alas. Oro de 23,4 quilates. Restos de la amalgama de mercurio. Retoques puntuales de las carnaciones realizadas en época anterior.
			Retoques de los daños de las carnes no anterior a 1920.
CASTILLO LSTRUCCI	Retoque puntuales del dorado. Redorado de bordes del tercio inferior?	Retoque puntuales del dorado.	
OTRAS INTERVENCIONES	Retoques pintura dorada, oro metal y pátinas.	Retoque puntuales del dorado. Veladuras, pátinas. Oro de diferente tipología.	

## **7. CONCLUSIONES.**

El objetivo de este estudio era situar cronológicamente la factura de la policromía de la canastilla y de su grupo escultórico.

Como se ha expuesto, el dorado visible de la canastilla podría pertenecer a la intervención de 1895-1902, existiendo restos del dorado de 1852, bajo el estrato anterior. Se desconoce el porcentaje del dorado de mediados del s. XIX que se conserva en la actualidad. Se cree que el dorado no se deterioró considerablemente en poco más de cuarenta años. Los depósitos de hollín quedarían en superficie y no necesariamente dañarían el oro, si no se efectuó una limpieza inadecuada que desgastase el oro.

Los ángeles pueden conservar las carnaciones de 1852, y con alas y ropajes policromados posteriormente, posiblemente entre 1895-1902. Este dato no es posible confirmarlo debido a la falta de muestras comparativas. Conserva zonas pertenecientes a intervenciones y retoques del s. XX. Aunque se sitúen cronológicamente las carnaciones actuales a mediados del s. XIX, se conservan restos de otra policromía subyacente.

Para poder atribuir la autoría de la policromía realizada entre los años 1895-1902 hay que tener en cuenta los artistas de esos momentos y sus características artísticas y técnicas.

Debido a que la técnica polícroma es más estable con respecto a su evolución, que la escultura o la pintura, es difícil, con los datos que se manejan, determinar el momento exacto de su ejecución y el autor de la misma.

La Hermandad siempre contó con los artistas más destacados para intervenir en sus bienes de cada momento. Así encontramos que en el último cuarto del s. XVIII, las intervenciones principales estuvieron realizadas por Benito Hita del Castillo y Blas Molner, inclinándose la institución por este último. A mediados del siglo siguiente era Gabriel de Astorga, quien repolicromía la Cruz de Guía, el más afanado "restaurador" del momento.

En la década de los 60 del s. XIX comenzó a trabajar Manuel Gutiérrez Cano y Emilio Pizarro, años más tarde el hijo del primero, Manuel Gutiérrez-Reyes Cano. Estos artistas junto con Carlos González de Eiris, José Ordóñez, o Hipólito Rossi, trabajaron durante los últimos años del s. XIX y primeros del s. XX, sin embargo no se puede determinar si

alguno de ellos pudo participar en la intervención de 1902, aunque no se descarta. También es conveniente considerar que pudo participar un dorador, no escultor.

#### GONZALO BILBAO:

En primer lugar el hecho que el pintor Gonzalo Bilbao perteneciese a la Junta de Gobierno de la Hermandad en esos años, no indica que participase en la intervención, por diversos motivos:

- En ese momento el pintor era un afanado artista de la época, con numeras consideraciones y premios, tanto a nivel nacional como internacional.
- La policromía pasó a finales del s. XVIII de manos de pintores a escultores, y nunca volvió hacia los primeros, pues fue considerada como un arte menor. Incluso cuando se incluía en el Gremio de Pintores, muchos de ellos consideraban a los pintores policromadores como pintores de escasa calidad. Por tanto es muy difícil suponer que el acreditado artista se dedicase a estas labores menores, repolicromando partes del programa escultórico o redorando el paso. Incluso el dorado fue relegado totalmente a los doradores, tampoco realizado por escultores, cuando se trataba de trabajos amplios y de consideración (como es la canastilla).
- Asimismo, ya en estos años, las características de los procesos técnicos, pintura-policromía, diferenciaban totalmente el trabajo de pintores-escultores. De hecho Joaquín Bilbao, después de un escaso tiempo en el taller de su hermano Gonzalo, y con el deseo de dedicarse a la escultura y no a la pintura, pasó al taller de Antonio Susillo. Esto demuestra que Gonzalo Bilbao no era el más apropiado para enseñar las labores escultórica y policromas, pese a ser el pintor más importante del momento.
- No se descarta que influyese en la intervención y/o asesorase a nivel artístico.

#### JOAQUÍN BILBAO:

En cuanto a la posibilidad, en este caso, que fuese Joaquín Bilbao el autor de la policromía actual, tampoco se cree posible, o con base o rigor suficiente como para presentar su atribución:

- Entró en el taller de Susillo sólo dos años antes, en 1893, aunque la muerte de su maestro lo sitúa como su sucesor en 1897, ocupando el sillón de Académico Numerario, consiguiendo numerosos premios escultóricos. A partir de 1900 se marcha a París, y posteriormente realiza un viaje por Europa hasta 1909, años que se establece en Toledo. Vuelve a Sevilla en 1912, conociéndose su obra de imaginería a partir de 1916 (6).

- Las características técnicas de su policromía no se corresponde con el aspecto del grupo escultórico del paso. Según Álvarez Cruz (7) que ha estudiado ampliamente al artista, los motivos decorativos son clásicos, intentando imitar los motivos decorativos del s. XVI, preferentemente esgrafiados y no de buena factura. Las carnaciones son mates y de tonalidad oscura. También utiliza los denominados "paños naturales" sin decorar (Fig.17).

#### EMILIO PIZARRO E HIPOLITO ROSSI.

La relación de la policromía con Emilio Pizarro o Hipólito Rossi, es menos viable, por las características técnicas de ambos autores.

El primero con policromías de tonalidades oscuras, con considerables pátinas y elemento decorativos excesivamente recortados.

El segundo, con magníficas policromías, técnicamente muy detalladas y minuciosas, que nada tienen que ver con la rapidez de ejecución de los esgrafiados de los ropajes de los ángeles. Por otro lado, sí coincide la gama cromática utilizada, aunque este dato no es determinante.

#### JOSÉ ORDÓÑEZ.

Este escultor-restaurador tuvo relación con la Hermandad, interviniendo la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder en 1910.

El autor no se encontraba en España desde 1893 a 1900, pues trasladó su residencia a París para completar su formación. Se desconoce la relación que pudo tener con la Hermandad desde su llegada hasta la

---

6. ALVAREZ CRUZ, J.M.: *El divino pastor, una talla policromada de Joaquín Bilbao*. Laboratorio de Arte, nº 14 (Sevilla, 2001). pp. 331-341.

7 . Ibidem.

intervención en la imagen del Cristo, aunque los trabajos realizados en el paso ya habían comenzaron cinco años antes, en 1895.

#### MANUEL GUTIÉRREZ REYES CANO.

Este escultor, se dedicó principalmente a labores de restauración de imaginería policromada. Era un afamado artista, tanto él como su padre, y muy considerados en los ambientes cofrades de entre 1860 (comenzó a trabajar su padre, Manuel Gutiérrez Cano) y últimas intervenciones suyas, hacia 1912.

La mayoría de las intervenciones realizadas fueron en importantes imágenes titulares de numerosas hermandades sevillanas. Por este motivo, imágenes de candelero, no se puede contrastar la técnica polícroma de esgrafiados de ropajes con los del grupo escultórico del Gran Poder.

Se tiene constancia de la calidad de sus estofas y policromías. No se ha encontrado este tipo de técnica y que se encontrase debidamente documentada, y no atribuida, que pudiese servir para este estudio.

#### CARLOS GONZÁLEZ DE EIRIS.

Junto con el autor anterior, es el artista más considerado por la calidad de su trabajo y el número de intervenciones, realizadas entre 1900 y 1920 aproximadamente, como la Virgen de la Amargura, el Cristo del Calvario y el Cristo de Pasión.

Paralelamente a estas importantes intervenciones, realizó otras a advocaciones menos conocidas, imágenes de la provincia y también trabajos de menor notoriedad. Trabajó en algunas obras realizadas o restauradas con anterioridad por Gabriel de Astorga, como la Virgen de los Remedios de Villarrasa. Esta imagen presenta en sus ropajes, aunque muy desgastados, características de Astorga.

José González de Eiris, que trabajó en la década de los años 20 y 30 del pasado siglo, estuvo muy influenciado por este autor. Se dedicaba principalmente a diseños de pasos procesionales y bordados, en los que se encuentran hojas y decoración vegetal con aristas y bordes con picos muy acentuados. Aunque no se corresponde la fecha de realización, si encontramos semejanzas entre los elementos vegetales de los ropajes de los ángeles y los diseñados por este artista, y que pudo heredar su influencia de su padre, Carlos González.



*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermandad del Gran Poder. Sevilla*

**DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermandad del Gran Poder. Sevilla*

Fig.1.



Fotografía: José Roda Peña. The Burlington Magazine.

Francisco A. Ruiz Gijón. San Juan de la Cruz. Convento Carmelita de los Remedios (1675).

Policromía del pintor y colaborador del escultor, Domingo Mejías.

Fig.2.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

Francisco A. Ruiz Gijón. San José. Iglesia de San Nicolás. Sevilla.

Policromía de Juan Francisco Neira. El ropaje del santo, no sujeto a los colores propios de los hábitos, muestra mayor colorido.

*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermandad del Gran Poder. Sevilla*

Fig.3.



La Hornacina.

Blas Molner. San Antonio de Padua. Iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Ayamonte.

Policromía del pintor Juan de Espinal.

*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermandad del Gran Poder. Sevilla*

Fig.4.



Detalle de la fotografía anterior.

Blas Molner. San Antonio de Padua. Ayamonte.

Detalle de los esgrafiados del pintor Juan de Espinal. No utiliza estofas. Al tratarse del hábito de la Orden debía permanecer en su color.



*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermandad del Gran Poder. Sevilla*

Fig.5.



Macrofotografías: Concepción Moreno Galindo

GABRIEL DE ASTORGA. 185?  
DOCUMENTACIÓN DE LA POLICROMÍA DE LA CRUZ DE GUÍA.  
INSCRIPCIÓN ESGRAFIADA EN LA BASE DE LA PALANGANA.

Fig.6.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

Gabriel de Astorga. San Antonio de Padua (1856). Hospital de la Caridad.

Policromía del escultor, donde se aprecia decoración similar a la utilizada en la Cruz de Guía (jarra, túnica).

Fig.7.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

Gabriel de Astorga. San Antonio de Padua (1856). Hospital de la Caridad.

Detalle de los esgrafiados del hábito, característicos de Gabriel de Astorga.



Fig.8.



Fotografía: IAPH.

VIRGEN DE LOS REMEDIOS. VILLARRASA.

INTERVENIDA POR GABRIEL DE ASTORGA, CON REPOLICROMÍA DEL ESCULTOR, DONDE SE APRECIA DECORACIÓN CARACTERÍSTICA DE ESTE ARTISTA.

Fig.9.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

VIRGEN DE EUROPA. IGLESIA DE SAN MARTÍN. SEVILLA.

IMAGEN INTERVENIDA POR GABRIEL DE ASTORGA (1851) , EN LA QUE NO MODIFICÓ LA POLICROMÍA, CONSERVANDO LA DECORACIÓN ORIGINAL.

Fig.10.



Fotografías: detalles de las tomas anteriores.



Galón inciso característico de los bordes de los ropajes de Gabriel de Astorga.



Decoración mediante franjas esgrafiadas similares a las realizadas en el paño de la Verónica de la Cruz de Guía.



Fig.11.



Fotografías: Eugenio Fernández Ruiz.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

ELEMENTOS DECORATIVOS DE LA CANASTILLA QUE SE ENCONTRARÍAN POLICROMADOS EN COLOR ORIGINARIAMENTE, SIGUIENDO LOS ESQUEMAS POLÍCROMOS DE LOS RETABLOS (IMAGEN INFERIOR).

Fig.12.



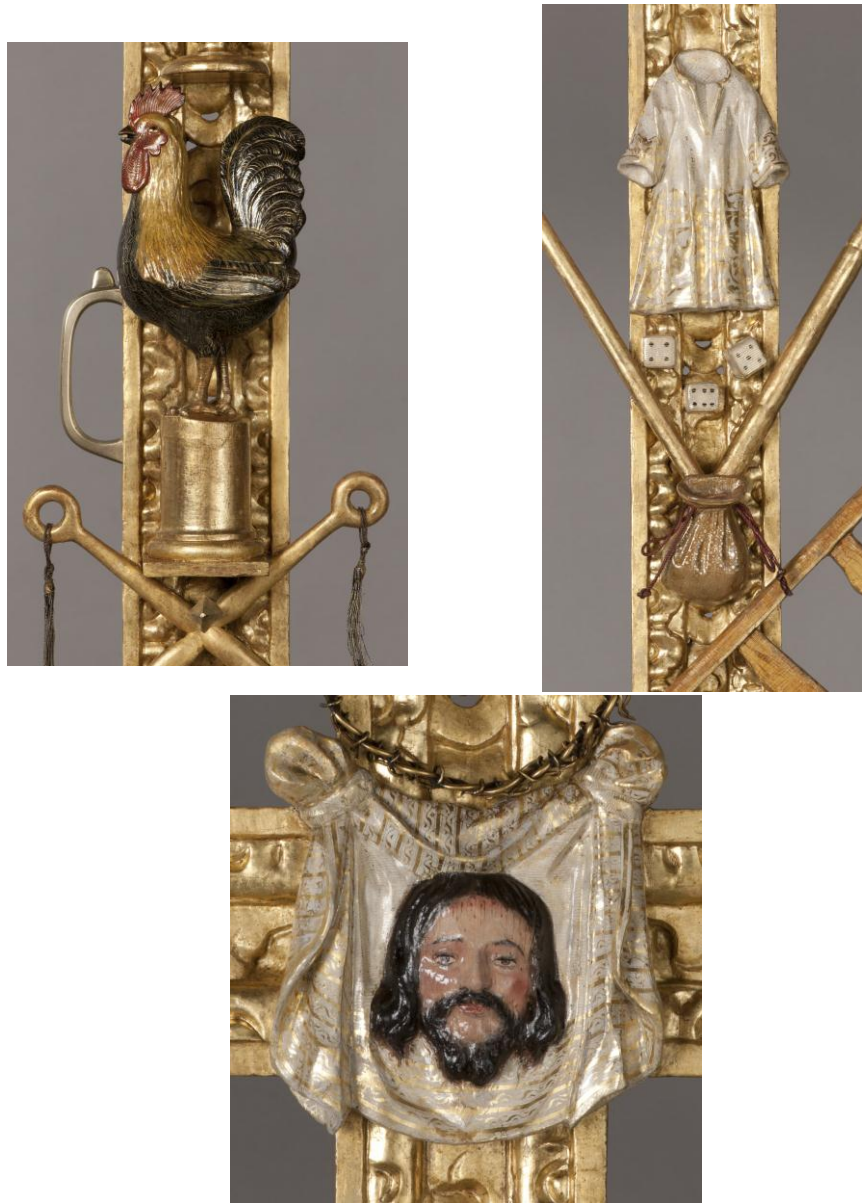
Fotografías: Concepción Moreno Galindo.

POLICROMÍA DE LAS ESCENAS DE LAS CARTELAS Y AGUILAS QUE MONTAN SOBRE EL DORADO DEL PERÍMETRO.

*Policromía de la canastilla y cruz de guía.*

*Hermanidad del Gran Poder. Sevilla*

Fig.13.



Fotografías: José Manuel Santos Madrid.

CRUZ DE GUÍA:  
DETALLE DE LA POLICROMÍA DE GABRIEL DE ASTORGA.



Fig.14.



Fotografías: Concepción Moreno Galindo.

GALÓN INCISO CARACTERÍSTICO DEL REMATE DE LOS ROPAJES DE GABRIEL DE ASTORGA.  
LOS ELEMENTOS DECORATIVOS VEGETALES SE PUEDEN RELACIONAR CON LA ESTILIZACIÓN DE LA HOJA DE ROBLE, SÍMBOLO DEL PODER.

Fig.15.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.



Fotografía: José Manuel Santos Madrid.



Fotografía: Concepción Moreno Galindo.

DECORACIÓN BASADA EN PUNTOS GRUESOS, QUE SE ENCUENTRAN TANTO EN LOS ÁNGELES COMO EN LA BOLSA DE JUDAS DE LA CRUZ DE GUÍA.



Fig.16.



Estudio con luces especiales: Eugenio Fernández Ruíz.

FOTOGRAFÍAS DE LA FLUORESCENCIA VISIBLE DE LUZ U.V, QUE DEMUESTRAN QUE LOS ROPAJES SON POSTERIORES A LA EJECUCIÓN DE LAS CARNACIONES.

Fig.17.



Fotografía: Joaquín M. Álvarez Cruz. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla.

BUEN PASTOR. TALLA Y POLICROMÍA DE JOAQUÍN BILBAO.  
SE APRECIA EL ESTILO DEL AUTOR, DISTINTO A LAS  
CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DEL GRUPO ESCULTÓRICO DEL PASO.

### **EQUIPO TÉCNICO.**

---

-Investigación y elaboración del informe: **Concepción Moreno Galindo**. Conservadora-restauradora. Centro de Intervención. IAPH.

-Estudio Histórico-Artístico: **José Luis Gómez Villa**. Historiador del Arte. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

-Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Centro de Intervención. IAPH.

-Estudio fotográfico y documentación. **Concepción Moreno Galindo**.

-Estudio Estratigráfico de capas pictóricas, determinación de aglutinantes y barnices: **Lourdes Martín García. Abel Bocalandro Rodríguez. Elena Revuelta Camacho**. Laboratorio de Química. Centro de Investigación y Análisis. IAPH.

---

Sevilla, a 23 de marzo de 2012

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO